

LA UNIVERSIDAD LABORAL DE GIJÓN O EL PODER DE LAS ARQUITECTURAS

HAY QUE LLEGAR DESDE GIJÓN, DESDE EL EXTREMO DEL PARQUE DE ISABEL LA CATÓLICA, Y DEJARSE GUIAR POR LOS LETREROS INDICADORES; pero antes se puede haber visto ya, desde arriba, el conjunto de la inmensa fábrica si se entra en la ciudad por el oriente, por la carretera de la costa. En cualquier caso, olvidarse, antes de llegar, de muchas cosas y de algunos nombres, conceder al edificio que se explique a sí mismo —o que en sí mismo resulte inexplicable—, contemplarlo más allá del tiempo y de las circunstancias, y luego, más tarde, aceptada su fascinación o rechazada su persuasiva presencia, escudriñar su historia y su significado, como un descubridor, como un arqueólogo.

La arquitectura española de posguerra no ha sido analizada aún con una atención suficiente al haberse aceptado a priori el supuesto de que no merecía tal análisis por la evidencia de su carácter regresivo. O, quizás más que nada, porque habiendo representado hasta bien avanzados los años cincuenta un antiguo y antipático enemigo, la evidencia de su maldad fue esgrimida como arma que no permitía, salvo a riesgo de perder su fuerza, la existencia de un análisis medianamente fundado. Por ello los calificativos de «monumentalismo», «clasicismo», «historicismo», «fascismo», etc., bastaron para juzgar unos episodios que, habiendo acumulado ya por tantas causas tantas connotaciones negativas, no precisaban entonces de mejor condena. Pero hoy, desaparecido el fenómeno como enemigo real, podemos abandonar el esquemático de estos juicios y pensar que (además de no estar claro que los términos monumental y clásico sean negativos) aquellas arquitecturas tuvieron de monumentales, de clásicas, e incluso de históricas, bien poco. Y, lo que nos interesa ahora más, ni siquiera una arquitectura de corte claramente fascista (si nos esforzamos por entender el término en estricto y sustantivo sentido histórico y no como calificativo más o menos insultante) apareció del todo en el país.

Así, la arquitectura de posguerra recupera los principios conservadores imperantes en España antes que penetrara la influencia del movimiento moderno, pero no logra hacerlo sin más, sino que, en la mayoría de los casos, intervienen también los esquemas racionalistas aprendidos en aquella influencia, enmascarándolos después con una escenografía de revival. Pero, en general, una arquitectura «nueva», un modo «nuevo» de concebir la forma como representación de un «nuevo» modo de entender el mundo, de un «nuevo orden», no existe. Del mismo modo que el régimen franquista lo que principalmente hace es imponer y sostener por la fuerza la restauración del antiguo régimen (al menos en lo que a lo estructural se refiere), la arquitectura marchará, en general, por el mismo camino.

Sin embargo, la idea de «orden nuevo» formó parte del ideario del régimen no sólo como apariencia, sino también de forma real, aunque fuese parcial y poco decisiva, existiendo una, si bien escasa, consecuencia arquitectónica. Si prescindimos de las iniciativas puramente particulares o demasiado insignificantes (algunas de cierto interés u originalidad estilísticos), quedan un intento de planificación territorial que no llega a concretarse, algunas primitivas operaciones de colonización¹ y pocas cosas más.

Dentro de las realizaciones, y en fecha ya algo tardía (1947), aparece, no obstante, una obra de gran importancia y volumen: la Universidad Laboral de Gijón. Es, hasta la fecha de su construcción, el edificio más grande que realiza el Estado, pero su marginación geográfica y las peculiaridades de su gestión nos permiten entenderlo, no como obra en la que el régimen se representaba a sí mismo, sino como episodio ligado, más bien, al ministro Girón y a los que con él concibieron y gestionaron el asunto².

Apoyado en una fundación por él concebida y que lleva su nombre, José Antonio Girón de Velasco elige Gijón para situar la primera Universidad Laboral, haciendo crecer en volumen e importancia un primitivo proyecto de internado para huérfanos de mineros. El sentido de la operación es obvio: en Gijón, segunda ciudad de la que fue «Asturias, la roja», sobre el mismo territorio en el que se había desarrollado con gran violencia la lucha de clases y el ensayo de revolución proletaria, un hombre con vocación y aptitud de «líder», acaso el único hombre público importante con personalidad típicamente fascista que el régimen produjo, protagoniza un gesto institucional que le emparenta inequívocamente con los dictadores europeos.

Como ellos imagina —o da paso a— una institución de nuevo carácter: la «Universidad del pueblo», en este caso; y como ellos es capaz de entender que una institución no queda completa, acabada, hasta que la arquitectura la convierte en forma, esto es, en institución también física, visible e identificable.

Para cumplir esta misión es llamado el arquitecto Luis Moya Blanco³, de gran prestigio profesional y personal, pero que, aun habiendo participado en concursos y siendo bien conocido, no recibe, si no es éste, encargos importantes. Casualidad o no, era uno de los arquitectos más dotados de entre los que, en un período de madurez, ejercían la profesión en el país. Comprender su personalidad, inteligible por todos a través de sus obras y sus escritos, ayudará a entender el sentido del edificio.

Luis Moya nació en 1904 y acaba la carrera, en la Escuela de Madrid, en 1927⁴, siendo un alumno brillante de la enseñanza académica y aficionado a la historia. Algunos de sus primeros trabajos, hasta la guerra, están publicados en la revista *Arquitectura*⁵. Son testimonio claro de cómo, tan sólo cauta y parcialmente, acepta las ideas y figuraciones modernas que incipientemente se introducen entonces en España, tanteadas por él con mucha más prevención, que los que no dudarán en hacer «cubismo» antes de la guerra civil y «herreriano» después⁶.

A partir de 1939, sin embargo, se convertirá en el mayor enemigo de lo moderno, en polemista de antivanguardia, pues la guerra será para él ocasión de motivo y reflexión, habiéndola entendido como rescate de un sentido del mundo, como salvación de la civilización occidental, europea y cristiana, cuya muerte él creía ver precipitada. La reflexión provocará así un acusado sentimiento apocalíptico que le llevó a la seguridad de que la muerte de la arquitectura clásica, reflejo de aquella otra muerte, suponía también la muerte de la arquitectura misma como valor sustantivo y como representación de unos valores más generales, de la «expresión de un concepto humanista de las cosas y del mundo»⁷.

Pero el rescate fue adivinado imposible, por lo que un «nuevo humanismo» hubo de ser fundado. El academicismo, el conservadurismo ecléctico ligado al antiguo régimen monárquico será tan rechazado por Moya como la arquitectura moderna, pues serán considerados ambos, casi, como padre e hijo, causa y consecuencia. Intentará, pues, una arquitectura distinta, intento que es ambiguo en

algunos proyectos, pero que resulta claro en la obra de Gijón. Esa arquitectura habrá de ser capaz de expresar el nuevo humanismo buscado, el «nuevo orden», expresión hecha —esta vez sí— según una idea de arquitectura monumental, clásica, y en la que se utilizará la historia como material de proyecto.

Su planteamiento fue bien firme y lejos de la convencional posición patriotera y conservadora entonces en uso. De ello es prueba el que mantiene su forma de pensar en 1955, cuando la Laboral, después de cerca de ocho años de obra, se está acabando, y un año, en el que, en todos los órdenes, se empieza a producir un cierto deshielo. Y si hay algo patético en su figura es comprobar su marginación, su soledad, que llegó hasta el punto de que sus compañeros no le comprendieron nunca, como se comprueba leyendo la «Sesión de crítica de arquitectura» sobre la obra de Gijón⁸. Los que podríamos haber creído partícipes de sus ideas, abominan de ellas y de su obra, que ni siquiera les gusta, y, arrepentidos ya de sus propias veleidades monumentalistas, quedan extrañados ante un hombre que, en el año que corre, pueda ser aún tan antiguo. Descentrado, algo agresivo al comprobar que por todos ha sido condenado, fiel, sin embargo, a sí mismo y a lo que cree cierto, contraataca cerrando la sesión con unos párrafos interesantes de consultar, y que explican bien, en algún aspecto, tanto el sentido de su obra, como la firmeza de un pensamiento no demasiado dispuesto a tener que acomodarse a las distintas coyunturas.

«Un monumento al trabajo» fue la frase textual que se les enunció a los autores del proyecto, como inequívoca señal de que la intención del encargo no se agotaba en la mera utilidad, y de que, por lo tanto, habían sido llamados tanto, o más, para configurar un símbolo que para resolver un programa. La respuesta arquitectónica a este planteamiento político será más amplia, pues será configurado, en realidad, un monumento a la civilización que está haciendo posible que éste sea para el trabajo. Y como expresión de la idea de civilización, de sociedad, la universidad se planteará no como mero conjunto de edificios, sino como ciudad; pero no como ciudad cualquiera, sino como modelo de ciudad, como idea de ciudad perfecta, de ciudad ideal, expresión del «orden nuevo» en el que se está creando. La Laboral adquiere con ello algo de puramente significativo, algo de maqueta a escala natural que permite ser usada. Y si el poder ser usada, el funcionamiento adecuado de la obra, es algo que, evi-

dentamente, fue aceptado como premisa básica, la obra también fue ocasión para plantear la arquitectura como valor, como algo con sentido autónomo; algo que, independientemente de lo útil, no tanto se agota en sí mismo como en lo que quiere representar.

La citada «sesión de crítica» ayuda a entender el planteamiento de la obra. En ella los asistentes preguntan a Moya la razón de dos cosas que les resultan chocantes: la posición de la puerta, opuesta a la ciudad de Gijón, y el empleo de pizarra en las cubiertas, en vez de la teja que es lo normal en la zona. El da claras razones arquitectónicas y estéticas, de por sí suficientemente convincentes, pero hay, de todas formas, una especie de razón oculta (ni siquiera admitida posteriormente por Moya al serle formulada)⁹ que de algún modo se impone: la puerta está opuesta a Gijón como ciudad; no se hace un trozo de Gijón, sino un Gijón «otro», una alternativa a la idea de ciudad que Gijón representa. El sentido de la Laboral es, pues, el de ciudad autónoma, cerrada, que se ordena según sus exclusivas leyes internas y que se ofrece al que la ve como superpuesta a la naturaleza, como alternativa tanto a ella como a la ciudad real.

La pizarra es una insistencia en lo mismo: la teja connota más lo rural, está demasiado cerca del paisaje concreto, de lo normal en la zona. La pizarra (aunque en este caso armonice cromáticamente mejor con el valle) refuerza en su exotismo la autonomía de la obra, su proposición modelica, y evita además el deslizarse por un peligroso (y temido) sendero: el de sucumbir a la tentación de un panteísmo a lo Rousseau, tan presente siempre en una geografía que, como la asturiana, ofrece normalmente una naturaleza espléndida, una no-ciudad como asentamiento normal.

El acuerdo entre edificio y valle, entre arquitectura y naturaleza, no es, pese a lo dicho, violento o forzado, sino armónico, compuesto, en su independencia, de mutuo respeto. Si se quiere un antecedente, mírense algunos dibujos de Ledoux (la perspectiva del «Oikema», por ejemplo), en los que un objeto arquitectónico se recorta sobre el fondo natural.

La obra se plantea, pues, como «otra» ciudad, como «otra» naturaleza. Una naturaleza que quiere ser civilizada, social, jerárquica, ordenada, etc., obtenida por el hombre al interpretar, sin imitarlas, las leyes «naturales» y convertirlas en piedra, esto es, en arquitectura y, por lo tanto, en institución social.

Esta fue, en suma, la respuesta de los autores a lo pedido: una

institución que se configura como imagen, más que del poder, de la pretendida capacidad de éste para superar la lucha de clases ofreciendo al pueblo el acceso a la cultura.

Pero toda esta respuesta es ya un planteamiento arquitectónico que nos permite entender también la obra en un sentido más general. Su supervivencia respecto a la coyuntura que la hizo posible, aún cuando se concibiera para su estricto servicio, logra que ahora podamos entender más claramente la que, en su origen, tuvo de autónomo, de independiente, aquel discurso más general que también poseía.

Acaso el cierto carácter marginal de la obra y su periférica localización geográfica hayan podido aumentar esta independencia. Lo cierto es que rebasa, en determinados aspectos, el sentido político de la operación y su discurso se sitúa atendiendo términos más generales de la cultura, quedando como respuesta y postura extrema del debate arquitectónico que recorre nuestro siglo.

Al crecer el volumen y la importancia del tema, el encargo de la Laboral supuso para el arquitecto una gran ocasión que pareció adivinar como la última posible: la de poder configurar el conjunto según la idea que de la arquitectura tenía; una idea de arquitectura que el mundo estaba lejos de compartir, pero que era, en este caso, no sólo posible sino pedida, y en la que, a pesar del mundo empeñadamente se estaba creyendo.

La cierta conciencia de última ocasión, del «ahora o ya nunca», va a dar origen a un discurso exacerbado: la obra será concebida como polémica violenta, como manifiesto contra el movimiento moderno, o, más concretamente, contra el funcionalismo-racionalismo, contra el «estilo internacional».

Podemos leerlo dividido en tres puntos. El primero, que constituye la razón o coartada que da sentido a la polémica, es la discusión en torno a lo útil, que hay que entenderla como contraataque, ya que nunca hubiera sido hecha de no manifestarse el «estilo internacional» como única alternativa lógica. Así la obra de Gijón iniciará la polémica presentándose exenta de los defectos de utilidad que los autores encuentran al funcionalismo. Las razones, pues, que citarán siempre en primer lugar serán las constructivas, las funcionales, las económicas, las de conservación, etc., saliendo a combatir en el terreno que el «estilo internacional» había elegido, y situándose como opción racional, oponiéndose, por lo tanto, a que lo racional fuera

identificado con un solo «estilo», con una figuratividad precisa que, por fidelidad figurativa, acababa, a su juicio, negando en la práctica las razones utilitaristas en las que se apoyaba y perdiendo entonces su propia racionalidad.

El concienzudo estudio al que la obra, a todos niveles, fue sometida, y, sobre todo, el hecho de que entonces en España se vieran «obligados a construir como en el siglo XVI», acababan dando, en general, la razón a todos los argumentos anteriores (incluido, aunque pueda parecer más insólito, el de la economía)¹⁰. Pero si van a ser éstas las que se esgriman como razones más claras, no constituirán, ni mucho menos, el discurso principal.

Existió un intento y escondido gozo en estar obligados a construir como en el siglo XVI, y en entenderlo correctamente está el fondo del asunto. Si, a juicio de los autores, el funcionalismo, el estilo internacional, no cumple mejor las condiciones de utilidad, pierde entonces toda legitimidad en su pretensión de ser reconocido como única alternativa, con lo que queda reducido a mero «estilo», a lo que este término puede significar. La elaboración del estilo, al que, desde luego, se le concedía no poco significado, podía ser, pues, distinta, con lo que los autores se apoyaron con gozo en la singular coyuntura española, que más que obligar, les permitía construir según una idea de arquitectura que plantea el estilo como segundo punto de la polémica.

La arquitectura clásica será la elegida para combatir, para oponerse como idea significativa de arquitectura al «estilo internacional», y, por eficacia polémica (acaso también por miedo a la derrota de una arquitectura cuya legitimidad no había sido puesta en duda) todo el mundo clásico será convocado a la lucha, a declamar el manifiesto. Presidida por lo grecorromano, en particular por el helenismo, es dispuesta para ello la historia clásica, pero también (aunque Luis Moya no haya querido reconocerlo) el movimiento moderno no funcionalista, o, lo que es lo mismo, algunos temas resueltos por los autores al margen de modelos históricos.

La elección se explica, en primer lugar, por existir una simpatía directa con lo clásico, un entendimiento del mundo (sobre todo) helénico como la mejor y más fiel «expresión de un concepto humanista de las cosas y del mundo», con lo que lo clásico se ve entonces como lenguaje idóneo, el único digno y capaz de configurar la ciudad ideal de la que hemos hablado. La evidente (y confesada) filia-

ción helenística nos indica la lejanía de un clasicismo a lo Loos, esto es, de una posición que cree posible la conservación de las esencias de lo clásico sin utilizar su estricto lenguaje. Para los autores será este lenguaje el material compositivo fundamental, ya que la desaparición del lenguaje concreto, de los elementos figurativos, supone igualmente la desaparición de la esencia misma del clasicismo. No hay, pues, una búsqueda esencialista o abstracta ni un retorno al origen primitivo y limpio, sino el rescate de toda una historia mediante un lenguaje, la recuperación de otro «estilo internacional» ya antes existente que tantas veces había sido la expresión del mundo occidental y que, para ellos, podía seguir siéndolo.

De acuerdo con esto, el Partenón no será reconocido como modelo, pero sí como autoridad indiscutible, emblema de lo clásico. Demasiado perfecto, demasiado divino para ser imitado, la vista se volverá hacia el helenismo, como lenguaje clásico elaborado y capaz de mayor expresión y uso que la joya primitiva, de la que no se dejarán de sacar, sin embargo, algunas lecciones.

Si a la arquitectura Loosiana, pues, podríamos incluirla en la línea clásica del Partenón, el primer renacimiento y Boullée, a la Universidad Laboral debemos situarla dentro de lo que supone helenismo, Roma, el manierismo y Piranesi.

Esta filiación piranesiana es observable desde el obsesivo gusto por la expresión del material (como característica anticlásica) y por el tratamiento por piezas, por fragmentos. Como en él, hay un encendido amor por la antigüedad clásica llevado casi al límite: en la enorme confianza que se tiene en las posibilidades expresivas del lenguaje clásico se le utiliza hasta el borde de su propia destrucción.

Por ello, la obra de Gijón está a veces bien cerca del «Campo Marzio dell'antica Roma» o de los dibujos, a la manera de los romanos, de «Prima parte di architetture e prospettive» o de las «Opere varie». E incluso también (y, en este sentido, algunas partes inacabadas, que han quedado como ruinas, nos ofrecen involuntariamente su claridad) cerca de «las sádicas atmósferas de sus cárceles [que] demuestran que no sólo el “sueño de la razón” produce monstruos, sino que también la “vigilia de la razón” puede conducir a lo deforme, aunque el objetivo apuntado fuera lo sublime»¹¹.

Entre este límite y los fragmentos puristas de la obra se extiende un arco que opone a lo moderno la riqueza y variedad y hasta el rigor, pero también la libertad de lo clásico.

Y esta oposición será justificada con una razón directamente enunciada entonces y que había sido empleada ya en la Rusia soviética para oponerse al constructivismo: la incapacidad de las figuraciones modernas para ser entendidas por la gente y lo clásico, por el contrario, como mundo expresivo que el pueblo comprende y que reconoce como «arquitectura» y no solamente como edificación. El «despotismo ilustrado» que la erección de la Laboral supone, queda así servido al poder ofrecer al pueblo el arte «superior», el arte más elevado, situándole para aprender en un palacio, convirtiendo en monumento, en ciudad ideal, el espacio donde será iniciado en la cultura. En convertir en piedra ese paso, en simbolizar ese acceso, estuvo el éxito del proyecto: el edificio representa la importancia de estar allí, porque de allí se saldrá distinto, transformado, para servir al «nuevo orden».

Queda con todo esto más explicada la elección de lo clásico como material de proyecto, pero hay que comprender también que el gesto demagógico que lo anterior supone no es consciente para los autores, al menos en lo que tiene de falsedad, de trampa. Sólo al percibir cómo esa redención se creyó posible y necesaria, se entiende el entusiasmo, la intensidad del proyecto. Tiendo a pensar que esas creencias e intensidad son las causas de la independencia que adquiere, de la existencia de un valor por encima del significado de origen. En cualquier caso, en virtud de esa creencia se ofreció para la obra el mundo más amado que se poseía, y el ofrecimiento se basó en dos garantías de acierto. La primera consistía en comprender lo clásico como modelo racional, como garantía de racionalidad. Es bien observable en la obra el esfuerzo racional que supuso, desde lo figurativo y lo geométrico hasta lo constructivo, en el empleo de las tipologías históricas racionales (que garantizan una funcionalidad elástica, una cierta independencia entre arquitectura y función), en la cuidadosa y ordenada disposición del conjunto. Los autores insisten en esta meta racional, pero para ellos el clasicismo es también, sobre todo, garantía de autoridad, mundo dotado de una sanción entre profana y divina: hay una aceptación culturalista del sagrado nacimiento de lo clásico cuando los dioses o los héroes convirtieron en piedra (en arquitectura) el primitivo templo de madera; y también de aquella curiosa operación de Villalpando que saca de la Biblia la reconstrucción ideal del templo de Salomón entendiendo que es clásico, con lo que la arquitectura clásica se presenta sancionada o inspirada por el mismo Dios.

Sea como fuere, se acepta lo clásico como mito y, dentro de él, el elemento protagonista será la columna; esa columna tantas veces empleada en la Laboral y en tantas formalizaciones distintas, desde el más exacto orden palladiano hasta la más heterodoxa sofisticación, pero siempre como elemento que no sostiene nada, o muy poco, como elemento puramente expresivo, simbólico. La columna es erigida así como expresión esencial del clasicismo y de todo lo que él pretende representar.

El tercer punto polémico planteado en contra del movimiento moderno consiste en el entendimiento ya aludido, del edificio como ciudad, oponiéndose a la solución de un programa complejo como simple agregado, como simple conjunto de edificios. Contra la ciudad de los CIAM, pues, esto es, contra la ciudad abierta e indefinida, la ciudad cerrada, acabada, con puerta; contra la ciudad amorfa y «sin atributos», la ciudad de la arquitectura; contra la ciudad dispersa entre el territorio y el paisaje, la ciudad compactada, la ciudad de piedra, la «patria artificial», que se relaciona con la naturaleza pero sin confundirse con ella. Pero también, sobre todo, contra la ciudad común, ciudad sin cualidades por ser imagen fiel de un modo «materialista» de entender el mundo, la ciudad perfecta hecha de atributos, de arquitecturas capaces de componer el arquetipo de aquella ciudad que, nacida en Grecia, había sido desde entonces imagen de la civilización occidental, es decir, de otra idea del mundo que unos hombres, vestidos ahora mitad de monjes, mitad de soldados, quieren defender.

Para formalizar este arquetipo no se sigue un modelo «español», tanto como se pueda creer o como los autores mismos puedan declarar: «lo español» está reducido a pocas cosas, como, quizá, la forma de entrar o la intervención de los balcones en la plaza. Si bien es posible que dentro del sentido de la obra haya existido una intención de realizar «a la española» una epopeya clásica, es también claro que lo español, entendido como exclusivo o típico, no está demasiado presente, quizá porque se comprendió que la insistencia en ello no conseguía más que caer en el tópico o destruir el sentido de la operación épica, cuyo clasicismo exigía sacrificios a lo castizo. «Ni Hitler, ni Mussolini, ni El Escorial», decía Luis Moya, negando su influencia, como modelos para la Laboral, a las arquitecturas de los regímenes fascistas y al modelo máximo de la posguerra española (aunque es obvia la influencia escurialense, no en cuanto a lo formal, pero sí

como antecedente, como otras *civitas Dei* ya anteriormente construidas). Pero la Laboral no sale, como ciudad, de la nada, extrayéndose su modelo de la ciudad mediterránea, más concretamente de la italiana; esto es, de la *sublimación* de las ciudades reales que tuvieron más claramente la arquitectura clásica como principio formador. La Laboral estará de este modo cerca de la «città ideale» de Francesco di Giorgio Martini (la del cuadro de Urbino, no la de los trazados antropomórficos), pero su plan observará también la ciudad tradicional, extrayendo de ella los principios con los que el proyecto opera, lo que equivale, en gran medida, a polemizar con lo moderno aceptando la ciudad de siempre, pensando que, esencialmente, los principios en que se basa la construcción de la ciudad no tienen que ser modificados, no dependen de la época.

El arquetipo, pues, será realizado siguiendo esos principios: el conjunto se dispone como continuo edificado de fábricas y vacíos, en el que se distinguen los edificios institucionales pedidos por el programa (la iglesia, el paraninfo, el rectorado, el club...) como monumentos, como hechos formales emergentes de ese continuo urbano. Este se compone a base de tipologías racionales simples que articulan las piezas singulares o definen los vacíos y que alojan, formando conjuntos, los espacios docentes, las residencias y los servicios, los talleres o fábricas. Los elementos principales se ordenan por medio de otros secundarios repetidos formando el gran hecho urbano principal, la plaza, espacio de paso obligado que se configura como valor primero, como síntesis del conjunto. A ella conduce inmediatamente la «puerta de la ciudad», por medio de un pequeño espacio: el patio corintio. Es éste un espacio de preparación: antes de entrar, pero ya entreviendo, la escala social de la plaza, que sintetizará y explicará el edificio. El visitante es aquí «ungido», recibiendo su bautismo clásico. Pórtico, pues, sagrado, emblema del total que, en su función de filtro ineludible, está realizado a la manera más purista, con «el orden compuesto», según Palladio, y en medida antropomórfica, a imagen (clasicista) del hombre que lo traspasa. El hipotético visitante, si entra atento, puede descubrir una sutil disposición compositiva: al llegar hacia el centro del espacio, cuando se halla, pues, en la situación en que el patio le rodea y responde a su escala e imagen como si del canon de Leonardo se tratara, puede ver claramente a la torre en el mismo eje del patio corintio. La torre como civilizado menhir, es decir, como símbolo de la comunidad, de

Dios, en definitiva de lo más alto, se percibe al entrar unida al patio corintio, símbolo del hombre, estableciéndose una superior relación simbólica.

Dejando atrás estos propileos se entra en la plaza, donde vemos la auténtica fachada de la ciudad, que es, de este modo, interna, ya que desde fuera (salvo, quizá, en el lado de la puerta) sólo permite ser bien vista como conjunto urbano, como silueta sobre el valle.

Esta plaza es el elemento que ordena el total y que nos explica cómo el conjunto se ha entendido como ciudad, pero también, a la vez, como edificio único. Los pabellones son edificios de la ciudad al tiempo que partes del edificio total, el espacio central es patio y es plaza, la torre es el campanario de la iglesia y torre del edificio, faro que lo señala en el valle.

Valle con el que, como vimos al principio, la Laboral no se relaciona más allá de lo físico, acaso porque se pensó que su valor de ideal le exigía una abstracción incompatible con la relación más fuerte con el lugar concreto. Lo cierto es que para su erección no se pretendió descubrir un locus que le sirviera de guía. La gran «maqueta» de la Laboral está en Gijón, pero podría estar en cualquier otra parte, y la relación con el lugar no es real: Moya habla de la fundación romana de Gijón, de sus antiguas ruinas, como un forzado enraizamiento que sólo se logra en el anecdótico recuerdo de la historia. Pero la historia más universal con la que la obra elige, en cambio, relacionarse no se agota en el mero gesto utópico, sino que, como «ciudad ideal» que quiere representar a esa historia, busca en ella sus valores, sus principios, que forman, en este punto el nudo de la polémica establecida con lo moderno. Por un lado, hemos visto en su descripción la utilización de un modo de entender lo urbano, por tipologías y «elementos primarios», que si puede recordar ahora modernas teorías, es sólo porque existe una observación independiente pero común de cómo la ciudad se construye.

Pero de esa ciudad observada se recupera y propone también una técnica de composición abandonada por lo moderno: la de lo urbano como resultado de piezas de arquitectura yuxtapuestas a través del tiempo. La universidad se concibe así como lugar de valores arquitectónicos (paralelo a la «città ideale» de Francesco de Giorgio, pero también al «Capriccio palladiano» del Canaletto) y el elenco de citas con el que la obra, eliminando edad media y el eclecticismo, sería equivocado entenderlo como mero conjunto de «revivals»,

como pura y abigarrada escenografía. Es también acudir a la historia como material de proyecto intentando ofrecer, en contraste con la ciudad real, una ciudad compuesta con el material que la arquitectura, en su historia, había acumulado y para el que se reclama el derecho (o el valor) de construir la ciudad. El edificio alcanza con todo ello una gran tensión figurativa, acentuada además porque el procedimiento compositivo que se emplea es el de existencia de distintos protagonistas formales que coexisten sin subordinarse jerárquicamente (procedimiento identificado por Kauffman en el neoclásico y que aquí está fuertemente matizado, a veces, por la distinta importancia concedida a los elementos primarios). En general, el proyecto se resuelve siempre por yuxtaposición o superposición de elementos o partes, que permanecen individualizadas, y que, en ocasiones, se disponen en conexiones chocantes, empleando incluso la técnica del collage.

Las imágenes divulgadas, hasta ahora, de la obra no han permitido conocer el aspecto de los interiores; distintos según las fases de la construcción o diversas partes, forman un conjunto de gran interés que, en su contemporaneidad, en su independencia, no tanto nos dan otra cara de la obra como nos permiten comprenderla más justamente.

Más cosas podrían ser analizadas o descritas, pero interesa no perder el sentido general de la obra, del que queda como resumen esa desconfianza de Moya hacia el movimiento moderno, nacida de su intuición sobre la facilidad que ofrecía la arquitectura nueva para ser banalizada y utilizada en la construcción de la anticiudad. La obra será por ello un manifiesto contra lo moderno, pero la crítica no llegará a ser positiva, pues la iluminación, la lucidez con que fue hecha, era la lucidez del suicida. A través de ella intuyó que su tiempo era otro y que la ocasión, aún en la mano, no podía ser legítima. El aprovecharla supuso, pues, un juicio: que la arquitectura moderna —el mundo moderno— no era capaz de resolver el problema de la ciudad, por lo que, ante la sospecha de que, por muchas razones, sólo la arquitectura moderna era ya posible, el manifiesto fue apocalíptico, concibiéndose en realidad, como homenaje póstumo, como monumento funerario a una arquitectura y a un mundo ya perdidos. Así, negándose a poner su talento al servicio de algo que no le interesa, el suicida, con la obra, se inhumará a sí mismo; pues el «orden nuevo» no había sido para él ni siquiera una esperanza, sino tan sólo una alucinación, un sueño que le permitió huir del materialismo

pragmatista y oponerle, aunque sólo fuera esta vez, su concepción humanista, ya reconocida como imposible y perdida; pero también como única válida, con lo que la ocasión ofrecida por aquel «azar» de la historia no podía ser despreciada.

Sea cual fuere el juicio que este sentido de la obra nos merezca, su presencia física es suficientemente elocuente para considerarla como una de las obras más singulares que se pueden ver en España y, sin lugar a dudas, como la de mayor interés y calidad de lo que hemos venido llamando «arquitectura de posguerra». Si se va a Gijón a verla, mientras se recorre, mientras se acepta o se rechaza su fascinación, se puede pensar si la arquitectura como valor tiene aún sentido, o, hasta qué punto, si lo tiene, puede estar o no lejos de lo que allí vemos; se puede pensar también que, si es cierto que la imagen de la Laboral está cerca de la «città ideale» de Francesco di Giorgio, hasta dónde no lo está igualmente de la «città analoga» de Arduino Cantafora (y Rossi). La crítica de Rossi, convenza o no, es, sin embargo, positiva, porque está hecha como expresión de un mundo ya no humanista, pero tampoco capitalista, que Moya, por muchas razones, no quiso buscar. Pero entre la ciudad rossiana y la Universidad Laboral hay, por encima de todas, una gran diferencia: la Laboral, la ciudad análoga de Moya, está allí, en Gijón, existe, realizada en piedra. La de Rossi, en cambio, sea sólo una explicación teórica o sea también un proyecto, no se construirá nunca. Y sólo si otro «azar» de la historia, acaso más venturoso, permitiera erigirla, podríamos entender la diferencia real.

Antonio Capitel

NOTAS

¹ Aunque sólo llegan a elaborar unas perspectivas de conjunto, un equipo de arquitectos dirigido por Luis Moya se encarga de los proyectos de los barrios del Terol y del Cerro de Palomeras, en la periferia de Madrid, encargo que se puede considerar dentro de la línea aludida. Cfr. *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11.

² Un gran mural de Enrique Segura en el paraninfo de la Universidad nos permite distinguir, entre otros, a los «patronos» José Antonio Girón, Carlos Pinilla y el general Yagüe.

³ Aunque muchas veces se hable sólo de Luis Moya por haber sido el jefe del equipo y llevar el peso de las decisiones, la obra fue proyectada también por Pedro R. de Lapuente y Ramiro Moya Blanco que forman con Luis Moya el grupo de «los autores» a los que tantas veces el texto se refiere.

⁴ Luis Moya perteneció a la misma promoción que Luis Martínez Feduchi y José

Manuel Aizpurúa. Testimonio suyo es el cierto aburrimiento que la enseñanza académica les causaba a todos y la avidez con que leyeron *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier y el interés despertado por sus obras. La promoción, entonces pequeño y compacto grupo de compañeros, sufrió una gran desilusión con la Exposición de Artes Decorativas de París del año 25, salvado el pabellón de «L'esprit nouveau».

⁵ En la revista *Arquitectura* se puede encontrar:

— Concurso de proyectos para un dispensario antituberculoso y antivenéreo en Palencia. (2.º premio). Noviembre de 1928.

— Concurso de proyectos para el faro de Colón. Con Joaquín Vaquero. Octubre de 1929 y también abril de 1932. (Seleccionado en la 1.ª fase y 3.º premio en la 2.ª).

— Concurso para el monumento a Pablo Iglesias. Con E. Pérez Comendador, escultor. Septiembre-octubre de 1932.

— Concurso Nacional de Arquitectura. Anteproyecto para un Museo de Arte Moderno. (Accésit). Septiembre de 1933.

— Concurso Nacional de Arquitectura. Anteproyecto para un Museo del Coche y del Arte Popular. (1.º premio). Julio de 1935.

— Concurso de anteproyectos para un edificio Escuela-Hogar de Huérfanos de Correos. (1.º premio). Marzo-abril de 1935.

En la misma revista se pueden encontrar también artículos de L.M. sobre temas históricos y técnicos. (Cfr. Índice de la revista *Arquitectura* —1918-1936— del COAM).

Cfr. en *Arquitectura Española*:

— Proyecto de monumento a Beethoven en Viena. Último curso de proyectos de la Escuela de Madrid. Curso 1926-1927. Premio de la Fundación Manuel Aníbal Álvarez. *Arquitectura Española*. Año VI. Enero-marzo 1928.

⁶ El proyecto de faro de Colón, con Joaquín Vaquero, es el único antecedente juvenil de la actitud de la Laboral. Su clasicismo exacerbado lo aleja de las posiciones «ortodoxas» del movimiento moderno, siendo evidente su contacto con las experiencias del expresionismo alemán, aspecto que seguirá estando claro en Gijón. El monumento a Pablo Iglesias, en una línea más contenida, puede entenderse también en este sentido.

La obra más ortodoxa, más «moderna», aunque poco interesante, hecha quizá con más poca fe que poco conocimiento, es el anteproyecto para Escuela-Hogar de Huérfanos de Correos, concurso en el que, sin embargo, gana el primer premio.

⁷ Cfr. el escrito a propósito de la fundación San José, en Zamora. *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo de 1955.

⁸ Cfr. *Revista Nacional de Arquitectura*, 168, diciembre de 1955.

⁹ Pienso que el que Luis Moya no reconozca la intención sugerida por esta interpretación no le quita valor. Más bien nos señala cómo el discurso de la obra, bien preciso a veces en su realidad edificada, fue en algunos aspectos premeditado por el autor, pero en otros solamente intuido, habiendo sido Moya, en algunas cosas, no del todo consciente del significado total de su propia actuación.

¹⁰ La asombrosa (a juicio de los que entonces la comprobaron) baratatura de la obra fue debida, en primer lugar, a la exhaustiva utilización de la mampostería de piedra y al empleo de albañilería «a la catalana», sustituyendo los forjados por bóvedas de rasilla y eliminando así lo más posible el empleo de cemento y de hierro. Todo ello fue facilitado por la existencia de una mano de obra artesana (canteros y albañiles) muy buena y eficiente, por el trabajo con piedra de la localidad, de muy fácil extracción y trabajo, y por la escasa importancia de las fundaciones debido al excelente terreno. No es fácil encontrar ahora una cifra que dé idea del coste de la obra, pues su coste total (que habría que averiguar rastreando las diferentes contrataciones de las partes) perdería su significado por referirse a distintos años. Tampoco el volumen total está calculado. El arquitecto Javier Lahuerta (inspector comisio-

nado por el Tribunal Supremo para investigar posibles irregularidades administrativas resultadas inexistentes) dice que la valoración hecha en su inspección resultó muy superior al coste real y que el edificio era sorprendentemente barato. Luis Moya añade la razón de la existencia de instalaciones solamente elementales y con una incidencia por metro cuadrado muy pequeña. Cree recordar que el coste por unidad de superficie era parecido al módulo de viviendas protegidas de los distintos períodos.

¹¹ Manfredo TAFURI: *Progetto e utopia*. Roma-Bari, 1973. El ensayo primitivo de este libro está editado en castellano por Gustavo GILI, *De la vanguardia a la metrópoli*: «Para una crítica de la ideología arquitectónica», Barcelona, 1972.

NOTAS SOBRE FECHAS Y AUTORES

En 1946 se proyecta un plan de conjunto que, dividido en partes, se va elaborando hasta 1955, a medida que se va construyendo la obra. Esta comienza inmediatamente, interrumpiéndose los trabajos a principios de 1956, quedando inacabadas algunas partes. En jardinería, campos de deportes y zonas secundarias se sigue trabajando hasta 1959.

Arquitectos autores:

Luis Moya Blanco, Pedro R. de la Puente y Ramiro Moya.

Colaboradores:

En la dirección: José Díez Canteli, arquitecto.

En el proyecto: Enrique Huidrobo, Juana Ontañón y Manuel López Mateos, arquitectos.

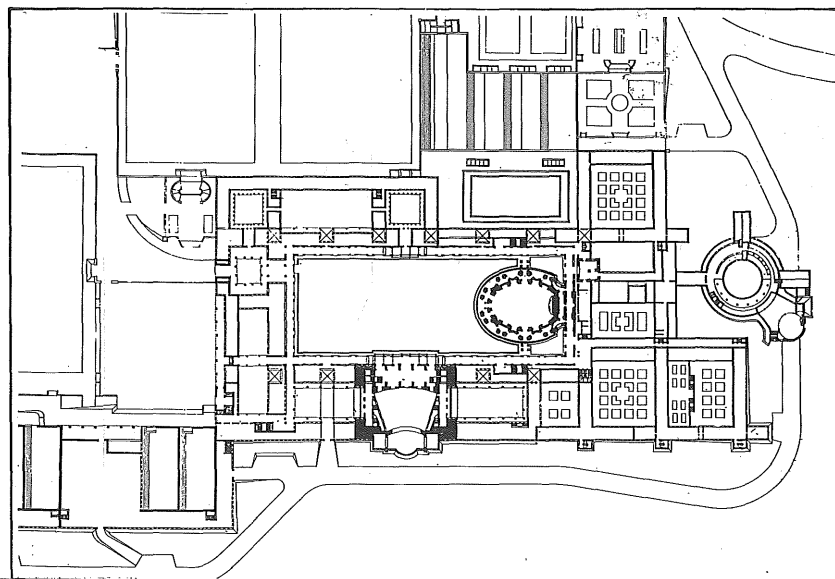
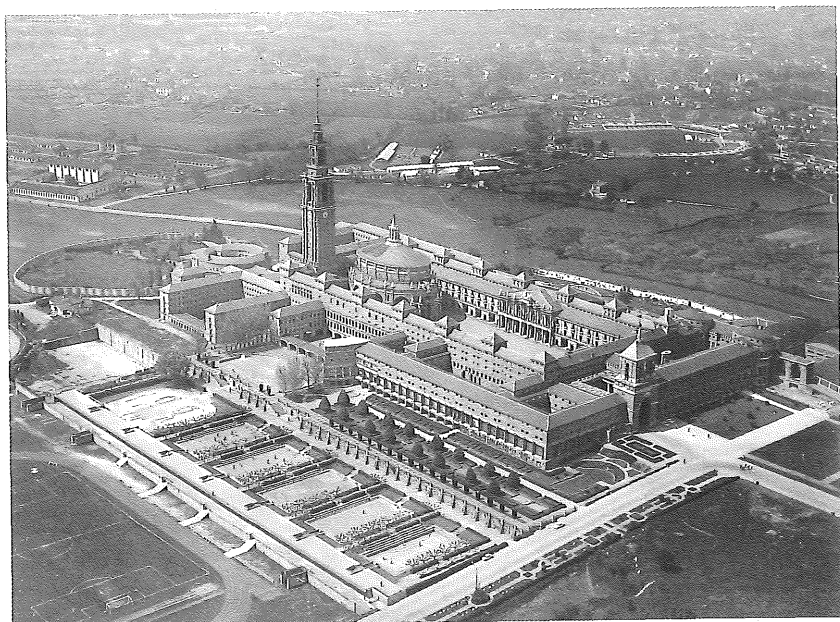
En el cálculo de estructuras: Luis G.^a Ansorena y Manuel Thomas, arquitectos; Juan Moya, ingeniero.

Proyecto de ajardinamiento: Javier de Winthuyssen.

Aparejadores:

En el proyecto y la dirección: Manuel de las Casas Rementería.

En la dirección: Alberto Fernández García, Luis Junquera, Fernando Martín, José María Mendoza.



Luis Moya y otros: Universidad Laboral de Gijón.



Luis Moya y otros: Universidad Laboral de Gijón. Pabellón de entrada y patio corintio.



Luis Moya: Capilla de la Universidad Laboral de Gijón.